



**UNIwersYTET JAGIELLOŃSKI**  
**INSTYTUT SZTUK AUDIOWIZUALNYCH**  
*30-348 Kraków, ul. Łojasiewicza 4*

Kraków, 22.09.2022

Dr hab. Anna Nacher, prof. UJ  
Instytut Sztuk Audiowizualnych  
Uniwersytet Jagielloński

**Recenzja pracy doktorskiej Justyny Łabądź zatytułowanej Video Mapping. Nowa forma praktyk audiowizualnych, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Zawojkiego.**

Praktyka wideomappingu – choć ciesząca się popularnością, sądząc po programach festiwalowych i kalendarza zdarzeń kultury miejskiej - nie została, jak do tej pory, poddana gruntownej analizie czy nawet wyczerpującemu opisowi. Świadectwem tego stanu jest także nieustabilizowana pisownia – odmiennie niż Doktorantka przyjmuję, że forma wideo uległa już spolszczeniu i tak właśnie ją zapisuję. Wydaje się, że wideomapping wciąż pozostaje raczej domeną pratyków, najczęściej rekrutujących się spośród studentów lub świeżych absolwentów szkół artystycznych – zwłaszcza tam, gdzie w ofercie są dostępne kierunki związane z szeroko rozumianą sztuką mediów. Tym bardziej więc godna pochwały jest inicjatywa Pani Justyny Łabądź, która poświęciła swoją pracę doktorską właśnie wideomappingowi, sytuując go w obszarze tzw. nowych praktyk audiowizualnych. Zasygnalizuję od razu, że mój sceptycyzm co do kategorii „nowości” w obszarze audiowizualności jest związany głównie z obserwowanymi na przestrzeni ostatnich dwóch dekad przemianami pola, które coraz trudniej opisywać w

takich terminach – zwłaszcza, jeżeli domniemaną „nowość” rozumieć głównie przez pryzmat zmian technologicznych (a takie myślenie wciąż wydaje się pokutować w Polsce, gdzie nowinki technologiczne rzadko przyjmowane są wystarczająco krytycznie). Element entuzjastycznego podejścia – na szczęście wyposażonego w wystarczającą dozę refleksyjności - daje się dostrzec również w pracy Pani Justyny Łabędź, w której autorka wykorzystała m.in. dziewięć przeprowadzonych przez siebie wywiadów z artystami wideomappingu.

Praca składa się z wprowadzenia, w którym Autorka zastanawia się nad pojęciem samego mapowania, używanego w rozmaitych polach badawczych, co utrudnia jego sprecyzowanie. Otwierający, pierwszy rozdział przynosi przedstawienie rozwoju opisywanej praktyki dokonanej w perspektywie „długiego trwania”, ale podporządkowanej głównie „zachwytem”. Formalnie rzecz biorąc, to zabieg interesujący i odświeżający formułę, jaką jest praca doktorska. Powtórzę zatem, że w pracy daje się wyczuć zachwyty - a przynajmniej znaczący stopień zainteresowania opisywanymi formami audiowizualnymi – ze strony samej Doktorantki, co zazwyczaj wróży autorskie i nowatorskie podejście do badanych fenomenów. W tym ostatnim względzie dysertacja sytuuje się jednak w pół drogi, istotnie prezentując autorskie podejście w odniesieniu do opisu samego wideomappingu, przy jednoczesnym podążeniu mocno wyeksploatowanymi ścieżkami teoretycznymi. Decyzja, by rozpocząć pracę od zarysu historycznego, jest co najmniej ryzykowna, zważywszy na rozległość analizowanej praktyki, która sytuuje się na przecięciu sztuki mediów, twórczości audiowizualnej, sztuki w przestrzeni publicznej, sztuki site-specific i architektury (a nie jest to z pewnością lista wyczerpująca). Pani Justyna Łabędź stara się zatem precyzyjnie zrekonstruować historię wideomappingu, sięgając przy tym do m.in. świetnie już opisanych prekinematograficznych i wczesnokinematograficznych form „rauszu widzialności”, kina awangardowego, rozrywki i wczesnych form intermedialnych. Godne uwagi jest uwzględnienie w tej genealogii parków tematycznych, nieco nieuporządkowana jest refleksja na temat form prekinematograficznych – przynajmniej wobec prawdziwej klęski obfitości refleksji na przykład na temat panoramy i jej związków z formami takimi, jak VR. Warto tutaj wskazać choćby na *Illusions in Motion. Media Archaeology of Moving Panorama and Related Spectacles* Erkki Huthamo z 2012 roku – autora często na kartach doktoratu przywoływanego, ale akurat nie przy okazji tej pozycji. Szkoda to podwójna, bo znajomość tej pozycji być może pozwoliłaby zobaczyć, jak wygląda zastosowanie metody archeologicznej w praktyce (w miejsce teleologicznej narracji historycznej). Szkoda także, że zabrakło odniesienia do bardzo interesującej kolekcji Wernera Nekesa zobrazowanej w dokumencie jego autorstwa *Was geschah wirklich zwischen den*

*Bildern?* z 1985 roku serii *Media Magica* (z 1996 roku). Ostatecznie Autorka uznaje za najważniejszą dla genezy i charakterystyki formułę „kina atrakcji” Toma Gunninga.

Problem nawet nie w pominięciach – w pewnym sensie jest na nie skazana każda próba konstruowania historii, bo (jak tego jest świadoma Doktorantka) mapa to nie terytorium. Sęk w tym, że tej szeroko nakreślonej panoramie historycznej nie towarzyszy pogłębiona świadomość metodologiczna. Przyjęta strategia autorska pokazuje, że w gruncie rzeczy brak tutaj wyraźniej przemyślanego i lepiej ugruntowanego konceptu uhistorycznienia; Autorka rzadko chyba zadawała sobie pytanie, po co sięgać po niezwykle przecież rozległą historię pola, które analizuje. Zważywszy na wykazany przez Autorkę przejściowy etap w potencjalnym rozwoju wideomappingu, gdzie krystalizują się zróżnicowane strategie komunikacyjne i estetyczne, niemal od razu nasuwa się pytanie, dlaczego autorka wykorzystuje ujęcie Gunninga (mimo wszystko jednak pozostającego w obrębie dyskursu przyznającego prymat kinu jako zintegrowanej praktyce estetycznej, komunikacyjnej i instytucjonalnej) nie wspominając nawet o propozycji André Gaudreault? Nie chodzi już nawet o to, że koncepcja „kina atrakcji” stanowiąca podwaliny tzw. nowej historii filmu (której Kwartalnik Filmowy poświęcił sporo uwagi jeszcze w 2009 roku) wyrosła ze wspólnego rozdziału Gunninga i Gaudreault opublikowanego w antologii *Histoire de cinéma. Nouvelles approches* po redakcją Jacquesa Aumont, André Gaudreault i Michela Marie (Paryż, 1989). Ważne jest, że rewizja wczesnej historii kina proponowana przez Gaudreault idzie znacznie dalej, widząc we wczesnym kinie raczej wielomedialną formę rozrywki XIX wieku niż fazę w rozwoju filmu. Kanadyjski historyk filmu nie tylko umyka w ten sposób teleologii tradycyjnego dyskursu historycznego, ale także problematyzuje i rozszczelnia myślenie w kategoriach jednolitych form medialnych, co z kolei pozwala dokładnie na ten gest, który – jak się można domyślać – był zamierzeniem Autorki w odniesieniu do wideomappingu: opisanie całej różnorodności pola, z którego wyłonił się film, nie ograniczając jednocześnie możliwości dostrzeżenia geneologicznej złożoności za sprawą gorsetu definiującego retroaktywnie, czym jest to medium. Dlatego lepszą ramą mogłoby być pojęcie kino-atraktografii (żeby oddać w tej niezbyt zręcznej formule termin *cinématographie-attraction*), najpełniej przybliżona w książce *Cinema et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinéma* z 2008 roku (przełożona na angielski w 2011 jako *Film And Attraction. From Kinematography to Cinema*). Miało ono być właśnie weryfikacją nadmiernie teleologicznej i podporządkowującej filmowi hybrydowe wczesne formy koncepcji kina atrakcji. Podobną, bardzo interesującą próbę nakreślenia wczesnej historii kina (a nie tylko filmu) podjął Andrzej Gwóźdź w znakomitym rozdziale, kto wie czy bodaj nie najlepszym w całej monumentalnej i wielotomowej *Historii kina* pod

redakcją krakowskich filmoznawców (*Kino nieme. Historia kina tom I*, po red. T. Lubelskiego, I. Sowińskiej, R. Syski, Universitas, Kraków 2010). Pani Justyna Łabądź podejmuje próbę nakreślenia mniej linearnej wersji historii wideomappingu, wskazując na wspomniane trzy obszary zachwyty i organizując wywód zgodnie z tą strukturyzacją, ale ta próba pozostaje nieprzekonująca, głównie ze względu na brak przemyślenia sposobu mobilizacji bardzo rozległej, wielowątkowej historii, w której w dodatku raz wychodzą na pierwszy plan same technologie, innym razem zaś sposoby ich użycia czy kategorie estetyczne. Przywołanie archeologii mediów nie ułatwia zadania, lektura rozdziału pierwszego pokazuje, że Autorka nie wie w gruncie rzeczy, na czym polega podejście archeologiczne albo nie potrafi go w pełni zastosować (co zresztą nie jest rzeczą łatwą i podejścia archeologiczne to nieprzypadkowo zazwyczaj oddzielne książki).

Drobnym, ale znaczącym problemem jest także powołanie się na pozycję bibliograficzną o nieustalonej wiarygodności, jak wielokrotnie cytowane opracowanie Paula T. Burnsa, *The History of The Discovery of Cinematography – 900 BC–AD 1399*. Autor jest przypuszczalnie dziennikarzem i nie jest związany z żadną instytucją akademicką (czego można dowiedzieć się tylko z LinkedIn). Praca ta istnieje wyłącznie w wersji online i w czasie pisania recenzji nie była dostępna, nie jest zatem znany sposób jej naukowego uwiarygodnienia (co oczywiście nie musi przesądzać o jakości prezentowanych tam informacji). Stąd zapewne wynika błąd rzeczowy (a raczej rodzaj pewnego pomieszania). Autorka pisze o „chińskich tekstach nazywanych Mozi”, w których pojawiły się „pierwsze informacje o mechanizmie optycznym działającym jak camera obscura” (s. 44). Ten enigmatyczny i skąpy opis odnosi się przypuszczalnie do pism łączonych z mohizmem, doktryną filozoficzno-religijną proponowaną przez Mozi (Mo-tze lub Mo Di), nauczyciela i filozofa z V w. p.n.e. uznawanego za rywala Konfucjusza. Całość doktryny została zebrana w korpusie tekstów o nieustalonym autorstwie, znanych właśnie jako Mozi. Na marginesie: całość tego korpusu jest dostępna w tłumaczeniu na język angielski w ramach projektu Chinese Text Project realizowanego przez prof. Davida Sturgeona z Durham University w Wielkiej Brytanii (<https://ctext.org/mozi>). I choć recenzentka jest wdzięczna Autorce za okazję do przeprowadzenia krótkiej kwerendy sieciowej i małego researchu, to kwestia nadal pozostaje nierozjaśniona: w której z ksiąg obszernego kanonu i w jakim kontekście pojawia się opis camera obscura? Poszukiwanie odpowiedzi może stanowić przyczynek do całkiem interesującego artykułu i przyszłej pracy naukowej, pozostawiam jednak tę szansę młodszej koleżance.

Nieco lepiej prezentuje się wywód w części historycznej dotyczącej pojęć i zjawisk z zakresu sztuki mediów – tutaj Autorka przywołuje np. debaty wokół ważnych kategorii (takich

jako „kino rozszerzone” Youngblooda) i odnosi się do ciekawego zestawu prac przy wyznaczaniu możliwej genealogii. Świetnie, że Pani Justyna Łabędź przywołuje Catherine Elwes - trochę szkoda, że zabrakło odniesienia do jej najnowszej książki, która mogła rzucić szczególnie interesujące światło na kwestię wideomappingu, gdyż jest poświęcona instalacjom wideo. Otwiera ją sformułowanie, która wydaje się idealnie wpisywać w postawę badawczą Doktorantki: „Centralne dla tricku kinowego prawdopodobieństwa jest przesłonięcie przez ruchome obrazy istniejących środków technicznych, przy jednoczesnej kreacji iluzji rzeczywistości.” (*Installation and the Moving Image*, Wallflower Press, Londyn & Nowy Jork, 2015, s. 1). I choć Autorka wykonuje olbrzymią pracę sytuując wideomapping w polu historycznym instalacji wideo, to brak przyjęcia wyrazistszej metodologicznie postawy przynosi wrażenie pewnego chaosu i przyczynkowości. Jest intrygujące, że Nam June Paik pojawia się tylko incydentalnie – co byłoby jeszcze bardziej interesujące, gdyby było uzasadnione. Z drugiej strony, korci, by w świetle rozważań zawartych w doktoracie zapytać o możliwość reinterpretacji słynnej *Exposition of Music – Electronic Television* w Galerie Parnas w 1963 jako rodzaj proto-mappingu. Jak się wydaje na podstawie ostatniej retrospektywy Nam June Paika w Tate Modern w 2020 roku w Londynie, praktyka kuratorska nie waha się przed daleko nawet posuniętymi reinterpretacjami dorobku „klasyków” sztuki mediów, a nawet takich reinterpretacji poszukuje.

Rozdział drugi jest najbardziej oryginalnym i twórczym wkładem Doktorantki - pomijając całkowicie nietrafiony pomysł tworzenia swoistej „gramatyki” wideomappingu (jak się można domyślać, zobowiązanej gramatyce języka filmowego i ujęciom strukturalistycznym lub kognitywnym). O takiej gramatyce nie może być mowy w przypadku zjawiska o tak różnorodnych formach, wiązkach technologicznych, relacjach z przestrzenią i widzami, kontekstach produkcyjnych, recepcyjnych i instytucjonalnych – krótko mówiąc, każda próba stworzenia formalnej „gramatyki” wideomappingu będzie całkowicie sprzeczna z tym, czym jest sam wideomapping. W rozdziale drugim Autorce jednak nareszcie udaje się uwolnić z okowów zbyt szkolnie rozumianego zaplecza teoretycznego. Sposób, w jaki mobilizuje je Pani Justyna Łabędź, jest na razie bardziej obciążającym balastem niż pomocą w naukowym rozwoju. W rozdziale, o którym mowa, Autorka w pełni panuje nad materia własnego wywodu. Być może jest to zasługa wielce chwalebego pomysłu przeprowadzenia cyklu wywiadów z artystami (ich wykaz otrzymujemy na końcu dysertacji). W tej części pracy rzeczywiście widać pasję, jaka towarzyszyła pracy nad dysertacją – w efekcie otrzymujemy bardzo interesującą panoramę praktyki wideomappingu, opowiedzianą pospołu z jego twórcami i twórczyniami. Ta część rozprawy zdecydowanie zasługuje na opracowanie i wydanie w formie książkowej

oraz wiele wnosi do analizy współczesnych form audiowizualności w Polsce. Powiązana z zapleczem instytucjonalnym w postaci zarówno festiwali i wydarzeń artystycznych, jak i szkolnictwa artystycznego, propozycja Pani Justyny Łabędź daje przekrojowy i całościowy wgląd w wyłaniającą się nową praktykę audiowizualności.

W trzecim rozdziale Autorka powraca, niestety, do rozważań podporządkowanych wybranym pojęciom teoretycznym – w znakomitej większości mocno wyeksploatowanym (na czele z koncepcją symulaków Baudrillarda). Nikt nie upiera się, żeby za każdym razem znajdować nowe kategorie i sięgać do nowych nazwisk, uznając, że ustabilizowane propozycje są bezwartościowe – to nie intelektualne mody powinny decydować o jakości refleksji, ale wnikliwe i wrażliwe przyglądanie się badanej materii (często - w przypadku kultury mediów – niezwykle złożonej). Owa wnikliwość i wrażliwość znika, jeśli zastępuje ją zwyczajne powtarzanie wielokrotnie już „przemielonych” tropów teoretycznych, bez próby krytycznego ich opracowania. W humanistyce hołd naszym mistrzom oddajemy twórczo się z nimi wadząc, w dyskusji, dialogu i ruchu. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że temperament młodej badaczki został tutaj (zupełnie niepotrzebnie!) wtłoczony w przyciasny szkolny mundurek, z wnętrza którego wydobywa się głos tyleż w zasadzie poprawny, co nie wnoszący niczego świeżego w aktualną teoretyczną refleksję nad audiowizualnością (zwłaszcza o cyfrowej charakterystyce) i jej miejscem w przestrzeni publicznej. Pomijam już nieszczęsną debatę o interaktywności czy bardzo wąskie rozumienie, czym są gry wideo (i bez miejsca w tym rozumieniu na gry subwersywne, krytyczne, tzw. nie-gry czy gry artystyczne). Weźmy choćby kategorię interfejsu, niemal w całości opartą o wczesną teorię z lat jeszcze 90tych czy wczesnych dwutysięcznych, bez znaczącej próby jej aktualizacji. Gdyby Pani Justyna Łabędź zaktualizowała nieco swój aparat teoretyczny, to być może za bardziej adekwatną uznałaby kategorię metainterfejsu, analizowaną przez Christiana Ulrika Andersena i Sorena Bro Polda w ich książce z 2018 roku (*The Metainterface. The Art Of Platforms, Cities, and Clouds*, MIT Press, Cambridge, MA). Choć autorzy analizują nieco odmienny typ prac sztuki nowych mediów, to naczelny termin jakim się posługują, wydaje się w przypadku wideomappingu wielce obiecujący. Pozwoliłby także zapewne przeorientować perspektywę historyczną i wprowadzić stabilną oś porządkującą materiał historyczny bez jednoczesnego przykrawania go do idei stabilnego mimo wszystko medium. Sięgnięcie po zręby krytyki interfejsu w jej nowszym wydaniu pozwoliłoby także lepiej i w bardziej wyrafinowany sposób połączyć zagadnienia techniczne z estetycznymi (tzw. *interface criticism* postuluje właśnie łączne traktowanie interfejsu jako efektu estetycznego z warstwą kodu czy uwarunkowaniami algorytmicznymi). Zupełnie pozostawiam na boku kwestię dyskusji wokół pojęcia ekranu, bo

rozległość tej debaty i jej aktualnych odsłon – zwłaszcza w dobie intensywnej krytyki w nurcie humanistyki ekologicznej, mobilizującej pojęcie ekstraktywizmu czy mediów naturalnych (element media) – przerasta nie tylko rozmiary formuły, jaką jest recenzja doktoratu. Poczekajmy na zapowiadaną na październik 2022 książkę Giuliany Bruno, *Atmospheres of Projection. Environmentality in Art and Screen Media*, bo można podejrzewać, że będzie to kolejny kamień milowy w zauważalnej już teraz zmianie paradygmatu. W podobny sposób pozostawiam na boku kwestię o większym kalibrze, czyli przywiązanie Doktorantki do ujmowania problemu ekranu w ramie reprezentacjonistycznej, bo jej weryfikacji wymagałaby przyjęcia zupełnie odmiennych założeń już na wstępie. Na marginesie, doceniam sięgnięcie po teorię dyspozytywu, ale warto byłoby pójść o krok dalej w jej odważniejszym przestransponowaniu w obszar mediów o odmiennej niż film charakterystyce technospołecznej.

Choć wiele jest w niniejszej recenzji uwag krytycznych, to wbrew pozorom przemawiają one za uznaniem dysertacji Pani Justyny Łabędź za interesujący i wartościowy wkład w badania współczesnych przemian kultury mediów. Uwagi te w gruncie rzeczy wypływają z chęci dodania odwagi Doktorantce w przyszłych działaniach naukowych (jej publikacja w Wiley ISTE daje nadzieję na taką kontynuację). Powinna to być jednak odwaga zadawania pytań krytycznych, weryfikowania przyjętych pozycji badawczych, dyskusowania z pozycjami klasycznymi i uznanymi za fundamentalne dla dyscypliny, a przede wszystkim odwaga w kształtowaniu własnego zaplecza metodologicznego. Być może czasem wbrew opiniom otoczenia, a nawet wbrew opiekunom naukowym – byle w refleksyjnym, głębokim dialogu z badanymi zjawiskami i aktualną dyskusją w ramach dyscypliny. Spora część dysertacji pokazuje, że Pani Justyna Łabędź jest do tego zdolna i że robi to bardzo dobrze. Przy odrobinie rzetelnej pracy teoretycznej, większej dozy śmiałości w wyznaczaniu własnych ścieżek i większej świadomości tego, czym w istocie jest debata naukowa, Doktorantka z pewnością wniesie cenny wkład w polskie badania nad współczesną kulturą audiowizualną.

Mając zatem nadzieję, że nasze ścieżki skrzyżują się na niejednej konferencji, festiwalu, czy w przedsięwzięciu publikacyjnym, gdzie będziemy mieć okazję do kontynuowania dyskusji, stwierdzam, że przedłożona do recenzji dysertacja Pani Justyny Łabędź może stanowić podstawę do przeprowadzenia dalszych etapów w przewodzie doktorskim i nadania stopnia doktora w dyscyplinie nauki o kulturze i religii. W związku z tym zwracam się do Rady Naukowej Dyscypliny Nauki o Kulturze i Religii Uniwersytetu Śląskiego

o dopuszczenie Pani Justyny Łabędź do publicznej obrony pracy doktorskiej zatytułowanej *Video Mapping. Nowa forma praktyk audiowizualnych* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Zawojskiego.

Dr hab. Anna Nacher, prof. UJ  
Instytut Sztuk Audiowizualnych  
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytet Jagielloński